

Marcel Duchamp, la musique et les machines

François Raymond

Volume 5, numéro 1, automne 1994

Esthétiques et sociétés

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800961ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800961ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Raymond, F. (1994). Marcel Duchamp, la musique et les machines. *Horizons philosophiques*, 5(1), 1–19. <https://doi.org/10.7202/800961ar>

MARCEL DUCHAMP, LA MUSIQUE ET LES MACHINES

Est-ce une boutade qui voudrait qu'on ne puisse plus penser maintenant l'œuvre d'art de la même façon, depuis qu'à sa manière bien insidieuse Duchamp a fait entrer dans l'histoire de l'art, par la porte de derrière, un urinoir nommé *Fontaine*? Boutade ou non, Duchamp, qui est sans doute le plus philosophe des peintres modernes est, en tout cas, partiellement responsable d'un changement marquant dans la notion d'œuvre d'art. Les œuvres et la perception qu'on en a ne sont plus ce qu'elles étaient.

On peut dire que Duchamp se rattache à plusieurs styles philosophiques distincts. D'abord c'est un anarchiste avoué, dans l'art et dans le goût. Sa seule référence claire à la philosophie est celle qu'il fait à Stirner, qu'il a lu assez tôt et qui l'a marqué profondément. Anarchiste, sans doute, mais il est aussi par certains aspects un cynique au sens antique, par sa volonté de marquer un grand coup qui soit une sorte de cri : «Un tableau qui ne choque pas n'en vaut pas la peine», dira-t-il¹.

Mais c'est aussi un sophiste par goût et par abus de contradiction. Enfin, il y a un certain stoïcisme chez lui. Son idée que les regardeurs font les tableaux l'apparente à cette tradition qui distingue clairement ce qui est du ressort de la volonté propre de ce qui ne l'est pas. Le calme quasi proverbial dont il ne se départissait jamais fait penser qu'il prenait les choses avec philosophie. Le philosophe grec dont il se sent le plus près est un sceptique radical : Pyrrhon.

Duchamp est sans doute le plus intellectuel des peintres. Il a introduit dans la peinture tout un monde d'idées. Il a remis le goût en question et l'œuvre d'art comme telle, par l'invention de toutes sortes d'objets qu'on n'avait jamais vus, comme les

1. À l'occasion d'une interview par Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, éditions Pierre Belfond, Paris, 1967, p. 129. La référence à ces longues conversations, qui eurent lieu en 1966, sera indiquée dorénavant par le mot *Entretiens*.

ready-mades qu'il a inventés en 1913, et qui sont revenus en force dans les années 50 et 60 avec les artistes du pop art. Mais aussi, ce que nous savons moins, il a très tôt porté son attention sur la différence entre voir et entendre et a ainsi ouvert son champ d'investigation à la musique. Il déclare à propos de cette période où il développait une nouvelle attitude envers l'art :

L'intention consistait surtout à oublier la main, puisqu'au fond même votre main c'est du hasard².

Car les mots, les sens, les sons, les signes, les matières peuvent être lancés dans un espace selon certaines règles ou intentions, comme cette phrase-ci, et signifier quelque chose. Ils peuvent aussi être lancés selon des règles de permutations claires ou hasardeuses, dans d'autres buts, pour des raisons entre autres ludiques ou exploratoires, avouées ou non. D'ailleurs, une des métaphores de la pensée les plus connues est celle du jongleur. Elle suggère le libre jeu d'éléments les uns par rapport aux autres³. À cet égard, Duchamp est un jongleur de la peinture, de la langue picturale, mais c'est aussi un jongleur général de l'art. Il joue avec les idées et les choses, les rapports et les matières. Dans ce genre d'activités permutatives il est beaucoup plus connu pour ses jeux de mots que pour sa musique. Duchamp a pratiqué les deux, je porte donc mon attention, ici, vers sa musique d'artifice.

Musique de précision

Cette activité, circonscrite dans un temps assez court au début des années 1910, nous a laissé plusieurs choses⁴. D'abord, deux dessins et une peinture qui ne concernent la

2. À propos d'une capture du hasard : *3 stoppages étalon* in *Entretiens* p. 81.

3. Cf. l'imagination kantienne, «non pas comprise en premier lieu comme reproductive, comme lorsqu'elle est soumise aux lois de l'association, mais comme productive et spontanée en tant que créatrice de forme arbitraire d'intuitions possibles», E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Vrin, Paris, 1965, p. 80.

4. Mais les traces de ces activités musicales ont été disséminées sur une durée de 67 ans. Par exemple, une version de *Erratum musical* fut connue en 1934 à la publication, en 300 exemplaires, des notes de la *Boîte Verte*, et l'autre version ne resurgit qu'en 1973, 60 ans après, au cours de la grande exposition rétrospective sur Duchamp au Musée d'art moderne de Philadelphie. D'autres notes avaient été

musique que de loin, suivis d'œuvres musicales comme telles : deux partitions. De courtes réflexions couchées sur des bouts de papier. Il y a des idées d'objets musicaux avec, en plus, quelques idées d'expériences à faire qui sont décrites et des remarques, ça et là. Le tout distribué sur une grande période de temps.

Ayant déjà peint ses frères et son père en 1910, dans un style qui tient de l'impressionnisme, du fauvisme et de Cézanne, Duchamp se sépare de son ancienne façon et fait *Sonate* (1911), toile qui se trouve être selon lui son premier traitement exploratoire du cubisme⁵. On y voit ses trois sœurs et sa mère. Yvonne est au piano et Magdeleine au violon. Chose certaine, il y avait de la musique à la maison des Duchamp. Un peu plus tard un dessin, *Avoir l'apprenti dans le soleil* (1914), est fait sur du papier à musique et représente un cycliste qui fonce sur une pente qui monte vers la droite.

C'est également sur du papier à musique que sont écrites les deux compositions connues de Duchamp. Elles nous intéressent surtout ici puisqu'elles sont par excellence des explorations stochastiques de permutations. Faites toutes deux en 1913, la première porte le titre *Erratum musical*. Et la seconde, à une virgule près, porte le même titre que l'œuvre la plus importante et la plus énigmatique de Duchamp : *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, avec sous-titre *Erratum Musical*. Ce sous-titre montre que ces deux pièces font partie des expérimentations qui sondent les dimensions sonores ou

publiées en 1966 avec le recueil de la *Boîte Blanche* et elles ont été reprises dans l'édition qui regroupe un bon nombre des écrits de Duchamp : *Duchamp du signe*, par les soins de Michel Sanouillet et d'Elmer Paterson, Flammarion, Paris, 1976, réédité aussi chez Flammarion en 1994 (abrégé plus bas en *DDS*) et enfin, en 1980, on trouve quelques idées avec la musique et les sons dans la publication de Marcel Duchamp, *Notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, (abrégé plus bas par *Notes*).

5. Cf. *DDS*, p. 221 : «Le Cubisme était encore en enfance en 1911 et la théorie du Cubisme m'attira par sa démarche intellectuelle. Ce tableau fut ma première tentative pour extérioriser ma conception du Cubisme à cette époque. Cette conception était heureusement très différente des expériences déjà tentées. Je dis «heureusement» parce qu'à cause de mon intérêt pour le Cubisme, je voulais inventer ou trouver ma voie propre au lieu d'être le simple interprète d'une théorie.»

musicales du *Grand Verre* qui est l'autre nom donné à la *Mariée*, cette peinture sur verre. Mais il utilise un autre terme pour qualifier cette œuvre : « "Retard" - un retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent »⁶. Et le retard, en musique, est le délai pris à produire une note qui ainsi retarde la résolution d'un accord. Peut-être, aussi, que l'intention était de faire une « mise à nu en forme de piano » et de la « musique en creux »⁷, comme le suggèrent les *Notes* tardives de 1980 ? On verra plus bas qu'il était aussi question durant ces années, de « sculpture musicale ». Duchamp se pose alors des questions de synesthésie et de séparation des sens. On le voit explorer une différence entre la vue et l'ouïe.

voir

On peut regarder voir;

On ne peut pas entendre entendre⁸.

Duchamp déclare, ainsi, au sujet de cette période de création du début des années 1910 :

La base de mon propre travail pendant les années qui précéderent immédiatement ma venue en Amérique en 1915 était le désir de briser les formes — de les « décomposer » un peu à la manière cubiste. Mais je voulais aller plus loin — beaucoup plus loin — en fait dans une direction toute différente. Ce qui aboutit au *Nu descendant*

6. *DDS*, p. 41.

7. Cf. *Notes* 181, 250, 252, 253 pour la « musique en creux » et *Notes* no 56, 153, 250, 252 et 255 pour la « mise à nu en forme de piano ». Y a-t-il un jeu de mots là-dessous ? Un dessin de Duchamp de 1907, intitulé *Flirt* et destiné à un des journaux humoristiques pour lesquels il travaillait avec ses frères et quelques amis, représente un couple en conversation, dont la femme est assise au piano. Une légende l'accompagne : « Flirt - Elle - "Voulez-vous que je joue "Sur les Flots Bleus" ; Vous verrez comme ce piano rend bien l'impression qui se dégage du titre ? " Lui (spirituel) - "Ça n'a rien d'étonnant Mademoiselle, c'est un piano... aqueux » (*Marcel Duchamp catalogue raisonné*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1977, p. 23).

8. *DDS*, p. 37. Il faut avertir le lecteur que les notes sont citées telles quelles et que la ponctuation ou certains mots peuvent sembler étranges, mais que c'est tout à fait dans l'ordre des choses duchampiennes. On évite ainsi de consteller ces citations de l'annotation *sic*.

*un escalier et plus tard à mon grand verre, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*⁹.

Cette attention à «briser les formes», à «briser l'objet»¹⁰ le tourne momentanément vers l'exploration des mélodies stochastiques écrites de façon machinique. Ces mélodies erratiques n'ont pas de narrativité musicale, puisqu'elles sont faites de séries de disparates musicaux couchés côte à côte. Dans de telles séries, en effet, on ne saurait guère distinguer de quelles mélodies proviennent les morceaux épars. Elles sont bel et bien brisées.

Les deux *Erratum* résultent de ce «désir de briser les formes», de «décomposer» et «d'aller plus loin». Ce faisant, Duchamp a été amené à projeter les objets sur un plan tout autre qui est celui du hasard. Et cette projection pouvait se faire de façon variée. Il invente alors des moyens de le capter¹¹ et imagine des machines à faire de la musique stochastique qui donnent, par leur procédé automatique, des mélodies brisées faites d'éléments qui ne racontent rien¹². Ce qu'il explique à Pierre Cabanne, au sujet des *3 Stoppages étalon* (1913) qu'il définit comme «hasard en conserve», s'applique également à ses expériences musicales. Duchamp affirme :

L'idée du hasard, auquel beaucoup de gens pensaient à cette époque-là, m'avait également frappé. L'intention consistait surtout à oublier la main, puisqu'au fond même votre main c'est du hasard.

Le hasard pur m'intéressait comme un moyen d'aller contre la réalité logique (...)¹³.

9. Tiré de propos présentés par James Johnson Sweeney, à New York en 1946, dans *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, XIII, no 4-5, et traduit dans *DDS*, p. 170.

10. «Nous avons brisé l'objet» confie également Duchamp à K. Kuh in *Break-up. The core of modern art*, New York Graphic Society, Greenwich Connecticut, 1966, p. 48. Je traduis.

11. Les trois *Pistons-courant d'air* et les *neuf tirés* qui font partie du *Grand Verre*, en sont deux autres exemples.

12. On appelle communément *musique au hasard* un type d'improvisation très libre que le pianiste ou l'instrumentiste élabore de lui-même ou selon certaines indications de l'auteur, mais ceci n'est pas de la musique aléatoire au sens propre, c'est-à-dire faite grâce à des moyens techniques qui forment une suite de notes imprédictibles.

13. *Entretiens*, p. 81.

Duchamp extrait de son horizon intellectuel le hasard¹⁴. La liaison du hasard et de la main, qui est apparemment son opposé, implique que Duchamp pense à un domaine plus vaste dans lequel les effets du style et de la main ne sont que des éléments locaux, liés à des habitudes, à des attentes, à des talents et, conséquemment, liés à un goût particulier. La main et le style, sous ce point de vue, ne sont plus que des îlots dans le vaste espace des possibles. Le hasard devient un allié puissant pour contrer «la réalité logique» qui a des façons, bien à elle, de se répéter. Le «sérielisme irrationnel», qui est une autre de ses expressions, appuie cette volonté de contredire qui animera Duchamp durant toute son existence, c'est sa constante...

Le parcours de cet espace des possibles tirés au hasard ne se fait pas d'une manière continue. Il se présente essentiellement comme une suite d'éléments sans rapport immédiat les uns avec les autres ou, s'ils ont des rapports, ce n'est que d'une façon parcellaire ou locale, momentanée. Des suites d'éléments ou d'objets imprédictibles donnent ainsi accès, la plupart du temps, à des formes dont la diversité n'est pas issue de la main. Ici, la main ne peut que lancer les dés. La continuité logique du réel est brisée à l'aide du hasard qui servira donc à explorer le champ de l'indifférence esthétique qui intéresse Duchamp. Ces objets sont tous des morceaux sans origine, sinon orphelins au moins célibataires.

14. Entre autres, depuis 1859 avec Darwin, on connaissait la tendance à la variation spontanée et hasardeuse que corrige la sélection naturelle dans la théorie qui explique la façon dont change la vie à travers les âges, mieux connue sous le nom de théorie de l'évolution. Cette genèse au hasard a eu suffisamment de temps pour parvenir aux oreilles de Duchamp qui déclare plus tard à Robert Lebel : «L'art n'a pas d'excuse biologique. Ce n'est qu'un petit jeu entre les hommes de tous les temps: ils peignent, regardent, admirent, critiquent, échangent et changent. Ils trouvent là un exutoire à leur besoin constant de décider entre le bien et le mal. Logiquement, j'aurais donc dû détruire mes notes mais la logique n'étant pas non plus biologique, on se perd dans un dédale de conclusions illogiques pour arriver à un "sérielisme" irrationnel». ("Marcel Duchamp, maintenant et ici" in *L'Oeil*, Paris, n°. 149, mai 1967, p. 20).

Dans le premier *Erratum musical*, Duchamp se fait une petite machine permutative bien simple : avec des bouts de papier numérotés, sortis au hasard d'un chapeau, on inscrit les signes musicaux correspondants sur des portées¹⁵. La partition présente 3 donnes de 25 notes tirées dans l'ordre d'un hasard décroissant : c'est-à-dire que la première note est tirée sur l'ensemble, alors que l'avant-dernière ne l'est plus que sur 2. Chanté par trois voix (Yvonne, Magdeleine et Marcel), le texte : «Faire une empreinte marquer des traits une figure sur une surface imprimer un sceau sur cire» est la définition du dictionnaire au verbe imprimer¹⁶.

Il est intéressant de noter que le titre révèle une ambiguïté. Car il signifie *faute musicale*, comme si Duchamp disait : «Voilà surtout ce qu'il ne faut pas faire», tout en le faisant trois fois, par esprit de contradiction. Mais un erratum c'est aussi : *énoncer de ce qui corrige une faute préexistante*, comme tout erratum qui se respecte est une liste de corrections. Le sens oscille donc entre l'idée qu'une mélodie stochastique est une erreur musicale et celle qui l'établit au contraire comme la correction d'une erreur antérieure indéterminée. Mais si l'on pense qu'on voit ici apparaître la mort de l'auteur et de l'instrumentiste, on a plutôt, dans ces pièces musicales, l'énoncé d'un interdit musical assez puissant.

Bien que très élémentaire, cette machine à faire de la musique réserve, comme telle, un grand nombre de possibilités. *Erratum musical* est fait de 25 notes, dont les rapports possibles avec cet ordre factoriel descendant est très grand = 25! ou, écrit

15. DDS, p. 53. L'ancêtre de cette pièce est sans contredit le *Musikalisches Würfelspiel*, le jeu de dés musical de Mozart. Erratum est un terme d'imprimeur. Il est employé au singulier, dans ce titre, comme si la pièce était une erreur, une faute musicale. Loin d'être une faute, son apprentissage à l'Imprimerie de la Vicomté à Rouen, en 1905, lui permet d'être reçu à l'examen d'ouvrier d'art. Et la connaissance de cette technique est importante biographiquement, puisque c'est elle qui lui assurera un très petit service militaire et, plus tard, d'être réformé.

16. Comme l'indique le catalogue du Museum of Modern Art de Philadelphie: *Marcel Duchamp*, Philadelphia, 1973, p. 264.

autrement, $1,551121004333e+025$ ¹⁷. Ce que trace la main ne sera ainsi qu'un domaine restreint de possibilités sur un beaucoup plus grand nombre. Et c'est le déplacement vers ce très grand nombre qui intéresse Duchamp, l'ouverture sur autre chose par cette mise en rapport avec ses possibles. S'agit-il de trouver la bonne mélodie? Non, parce que chercher les bons exemplaires dans ce gigantesque fatras des suites possibles, inclassées et inconnues, demanderait des milliers de vies. Cette machine n'est donc pas faite pour ça. Elle a fait plutôt trois petits morceaux de hasard cru. Et pour Duchamp, trois suites suffisent à signifier toutes les autres.

Pour moi le chiffre trois a une importance mais pas du tout du point de vue ésotérique, simplement du point de vue numération: un, c'est l'unité, deux c'est le double, la dualité, et trois c'est le reste. Dès que vous avez approché le mot trois, vous auriez trois millions c'est la même chose que trois. J'avais décidé que les choses seraient faites trois fois pour obtenir ce que je voulais¹⁸.

Duchamp inscrit 3, mais en fait il pense à un nombre très élevé qui constitue l'espace des possibles qu'il explore ici symboliquement. Ce qui caractérise cet espace fait avec la donnée du hasard, c'est que sur la plus grande partie de sa surface il soit hors des harmonies connues et prévisibles. Et pour cause : on l'a à peine parcouru.

Cet espace est généré par les effets de choix dus à une sorte de machine à écrire. Car c'est bien elle, par la mécanique exacte de son choix indifférent, qui dicte au copiste d'inscrire tel signe sur une portée. Sans cet effet machinique stochastique et astylistique, sans cet aspect automatique, il n'y aurait pas d'effet désiré : l'indifférence, l'anesthétique d'une suite d'objets

17. Pour donner une idée de ce que $25!$ représente, prenons le nombre de secondes dans une vie de 75 ans qui est de 2,366,820,000 secondes. Si l'on divise $25!$ par ce nombre, on s'aperçoit qu'il faut $6,553607812732e+015$ vies pour parcourir toutes les possibilités du petit arrangement qui a produit *Erratum Musical*. Même si on avait du temps, on n'en aurait jamais assez. D'un autre côté on ne peut nier qu'il y ait là une abondante matière.

18. *Entretiens*, p. 81-82.

sonores hétéroclites neutres. On dirait aujourd'hui que c'est un algorithme avec une fonction aléatoire de sons donnant une empreinte ou une inscription.

Quant au deuxième *Erratum Musical*, le document qui nous l'a révélé a longtemps été en possession de l'auteur sans avoir fait l'objet d'une publication. Ensuite, John Cage l'ayant acquis, il a refait surface, comme nous l'avons vu en 1973, lors de la rétrospective Duchamp du Musée d'art moderne de Philadelphie. Le fait que *Erratum musical* soit un sous-titre montre l'intention de l'intégrer au *Grand Verre* avec d'autres éléments musicaux¹⁹. Décrit comme un «appareil enregistrant automatiquement les périodes musicales fragmentées», il est beaucoup plus riche que l'autre car, au lieu des 3 périodes de 25 notes, on a 15 suites choisies sur les 89 notes possibles d'un «piano ordinaire»²⁰. Et cette fois-ci, une description de l'appareil accompagne la partition musicale et explique le mécanisme du choix des hauteurs :

La mariée mise à nu par ses Célibataires même.

Erratum musical.

Chaque numéro indique une note; un piano ordinaire contient environ 89 notes; chaque numéro est le numéro d'ordre en partant de la gauche.

Inachevable; pour instrument de musique précis (piano mécanique, orgues mécaniques, ou autres instruments nouveaux pour lesquels l'intermédiaire virtuose est supprimé); l'ordre de succession est (au gré) interchangeable; le temps qui sépare chaque chiffre romain sera probablement constant (?) mais il pourra varier d'une exécution à l'autre; exécution bien inutile d'ailleurs; appareil enregistrant automatiquement les périodes musicales fragmentées.

19. Cf. *DDS*, p. 47. *La Boîte Verte* de 1934 contient en plus du premier *Erratum musical* l'idée d'une «sculpture musicale».

20. Drôle de piano ordinaire, puisque, renseignements pris, il semble qu'à de très rares exceptions près les pianos ont eu, jusque vers le début des années 40, un clavier de 85 touches, à la suite de quoi on étendit les claviers à 88 touches. Ce qui veut dire que Duchamp a choisi de mémoire ce nombre qu'il reprend ici trois fois. 89 est aussi un nombre premier.

Vase contenant les 89 notes (ou plus : 1/4 de ton), figures parmi les numéros sur chaque boule.

Ouverture A laissant tomber les boules dans une suite de wagonnets B, C, D, E, F, etc.

Wagonnets B, C, D, E, F, allant à une vitesse variable recevant chacun 1 ou plusieurs boules.

Quand le vase est vide : la *période* en 89 notes (tant de) wagonnets est inscrite et peut être exécutée par un instrument précis.

Un autre vase = une autre période = il résulte de l'équivalence des périodes et de leur comparaison une sorte d'alphabet musical nouveau, permettant des *descriptions modèles* (à développer)²¹.

Dans cette version on retrouve les mêmes caractéristiques que dans la première : 1- le grand nombre des rapports possibles qui rend la chose «inachevable», imparcourable en détail, 2- l'élimination de la main, du virtuose et son remplacement mécanique, 3- chaque période représente une donne au hasard décroissant, ici sur 89 notes possibles «ou plus». Mais, en examinant la partition adjointe, on remarque que le nombre de notes choisies pour les 15 périodes différentes varie beaucoup : une période en a 6, une autre 85 et aucune 89, 4- c'est aussi une sorte de machine à écrire.

L'«alphabet musical nouveau», dont chaque élément est une période choisie, est évidemment encore plus imparcourable dans son ensemble et en détail. Et ceci met l'accent sur la notion abstraite de la chose, puisqu'elle est matériellement et pratiquement inaccessible. On a ici quelques exemples. C'est peut-être ce que veut dire «mettre l'art au service des idées». À l'opposé se trouve l'attitude créatrice qui consiste à faire, intentionnellement, dans le cadre de plusieurs rationalisations esthétiques et stylistiques, des œuvres selon une manière propre. Mais d'un autre côté, Duchamp ne s'est pas contenté d'avoir l'idée seule de ces machines musicales, il est allé jusqu'à les construire en deux partitions qui peuvent être lues et jouées sur instruments.

21. DDS, p. 53.

Ces compositions et ces machines sont de purs objets formels sans musiciens. Pas d'expression, donc. Pas d'interprétation. Le lecteur qui a eu l'occasion d'explorer les possibilités d'un générateur de son au hasard²² du type de *Erratum Musical* sait à quel point leur résultat sonore semble amorphe, parce que l'auditeur éprouve de la difficulté à identifier une tonalité fondamentale ou un thème développé, ne serait-ce que d'une façon très diffuse. La qualité musicale de ces pièces fait qu'elles correspondent très peu à un goût particulier préexistant. Ces suites de notes ont quelque chose d'anesthétique, mais pas au sens où elles endorment, bien que ceci ne soit pas exclu. Chacune ne représente qu'un possible parmi tant d'autres.

POSSIBLE

La figuration d'un possible.

(pas comme contraire d'impossible
ni comme relatif à probable
ni comme subordonné à vraisemblable)

Le *possible* est seulement
un «mordant» *physique* [genre vitriol]
brûlant toute esthétique ou callistique²³

Autant de sons épars formeront-ils un goût? Car le goût n'est pas instantané, il vient et tient à la longue. La suite de notes de piano au hasard révèle une émotivité neutre, car chaque émotion qui naît à l'écoute d'un instant présent est contredite par l'enchaînement qui suit. Imprévisible, la phrase musicale est également inexpressive, car sa matière n'est pas une forme animée et projetée par une quelconque instance psychique consciente ou inconsciente de son auteur. S'il y a quelque chose d'inconscient, ici, c'est plutôt la liaison : machine, usage esthétique, musique stochastique et écriture. Ou d'une autre façon, l'inconscient, dans cette matière sonore éparpillée et comme pure abstraction musicale autoréférente, c'est celui tout

22. Je dispose depuis plusieurs années d'un tel objet, produit en collaboration avec l'informaticien et musicien Claude Frascadore. La fréquentation de ce logiciel m'a permis d'identifier certaines caractéristiques de *Erratum Musical*.

23. *DDS*, p.104. Cette note date de 1913, mais n'a été connue qu'en juin 1958.

entier de l'auditeur. C'est l'auditeur qui fait la pièce musicale. Chaque note choisie dans cet arrangement machinique est comme un rendez-vous avec l'inouï pour un auditeur local : i.e. dans un temps et dans un espace précis. Les notes produites ne correspondent pas, ou à peu près jamais, à une théorie harmonique connue. D'où cette allusion à une «exécution bien inutile d'ailleurs», comme si la chose valait beaucoup plus sous forme d'expérience en pensée, de *Gedankenexperiment* que sous celle de performance musicale destinée à un certain public²⁴.

Ces machines, si elles étaient d'un usage courant, pourraient ainsi engendrer une nouvelle forme de goût. Un goût si l'on peut dire anomique et non duel, sans filiation harmonique et célibataire. Cette espèce de goût à l'indifférence survient par la lassitude que les suites stochastiques engendrent graduellement chez l'auditeur. Par définition, elles ne mènent, elles non plus, nulle part. L'esprit de l'auditeur formé à la musique du passé se lasse finalement, à force d'être déçu dans ses attentes, et se laisse mener à l'indifférence. C'est ce qui intéresse Duchamp, comme il le dit à plusieurs occasions. Dans les notes du *Grand Verre* qui accompagnent le premier *Erratum*, il écrit : «Peinture de précision, et beauté d'indifférence²⁵» et «C'est vraiment cette densité oscillante qui exprime la liberté d'indifférence²⁶». L'indifférence est cet élément non duel qu'il cultive et qui guide ses recherches dans le but de choisir un ready-made.

Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces *ready-mades* ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète²⁷.

24. Cette exécution, préparée par le musicien Petr Kotik avec le S.E.M., Ensemble de Buffalo, a quand même eu lieu dans les années 50 ou 60. Le catalogue de Beaubourg, qui y fait référence, ne donne pas la date, p. 60.

25. DDS, p. 46.

26. DDS, p. 89.

27. In *A propos des «Ready-mades»*, DDS, p. 191.

Cette affinité avec l'indifférence consiste à développer un sens de ce qui ne se répète pas, un goût du mouvement de la différence sans préférence. Et ceci est dû, dans le cas de *Erratum musical*, à l'instabilité harmonique perpétuelle des lignes mélodiques²⁸. L'attente habituelle d'un effet de style ou d'une tonalité est sans cesse cassée et relancée ailleurs²⁹. L'auditeur est tour à tour choqué et flatté.

Les deux *Erratum* se présentent comme le résultat d'une décision prise à un certain moment :

Faire un tableau de *hasard heureux ou malheureux* (veine ou déveine)³⁰.

Une suite de notes au hasard possède une géographie locale et caractéristique. La note du moment résonne avec celles qui précèdent assez immédiatement dans la mémoire à court terme mais, plus le temps s'écoule, plus l'écho et le souvenir des notes précédentes s'efface à mesure que d'autres viennent et amènent une autre dimension sonore ou tonale en occupant l'avant-plan temporel. C'est comme si les suites aléatoires forçaient l'oubli à cause de l'absence de rapport.

28. Duchamp a tenté un peu la même chose avec des mots. Mais une machine à faire des phrases qui ait les mêmes qualités stochastiques que les deux *Erratum* étant trop difficile à faire ou à concevoir, il s'est contenté d'en simuler l'effet. Voir *Rendez-vous du dimanche 6 février 1916 à 1h. 3/4 après-midi*. DDS, p. 255.

29. Une machine à faire de la musique au hasard, contrôlée et retravaillée par différents filtres ou conditions, finirait par faire une mélodie d'un style reconnaissable. Un petit extrait d'une longue suite au hasard pourrait avoir une forme fort reconnaissable ou agréable, mais il faudrait alors, ou bien l'avoir reçue tout d'un coup, ou bien la chercher avec patience dans un très vaste dédale, «bijoux d'inanité sonore», comme dirait Mallarmé; mais dès qu'on écoute un peu longtemps, la suite se développe dans quelque chose d'autre qui n'est pas reconnaissable et n'est pas assignable à un style déjà connu. Une longue suite est donc erratique. Si elle se répète c'est bien au-delà des capacités humaines de reconnaissance mnémonique. Admettant que les conditions données au générateur de musique au hasard sont *très larges* dans leur choix de hauteur, de durée et de silence, etc., on obtient vite une note tout à fait au hasard qui dure beaucoup trop longtemps, même pour des patientes aguerries et qui, de plus, ne peut pas être entendue parce que la machine qui ne sait pas l'a choisie loin dans l'inaudible supérieur.

30. DDS p. 36. Cette note est incluse dans la *Boîte de 1914*.

On doit rapporter deux textes écrits vers 1913 au même type d'intérêt. Le premier vient de la *Boîte Verte* :

Perdre la possibilité de reconnaître 2 choses semblables -
2 couleurs, 2 dentelles, 2 chapeaux, 2 formes quelconques.
Arriver à l'impossibilité de mémoire visuelle suffisante pour
transporter d'un semblable à l'autre l'empreinte en mémoire.

- Même possibilité avec des sons; des cervellités³¹.

Ces cervellités sont des distributions d'objets purement locaux sans liaison avec les objets quelconques de la mémoire antérieure³². Dans cet oubli de toutes les antériorités, la chose apparaît strictement par elle-même et non par ressemblance ou différence à l'égard d'une autre. Ce qui relève d'un nominalisme «pratique». Les sons produits par les deux *Erratum musical* seraient à comprendre comme autant de cervellités.

Il existe encore une autre note posthume, écrite à Paris en 1913, mais qui ne nous a été connue qu'en 1980. Duchamp y développe une réflexion sur le même sujet. Il a fait ses machines à faire de la musique au hasard, ce qui l'amène à penser deux suites de notes choisies au hasard, jouées sans accentuation rythmique par deux instruments différents pour porter l'attention sur l'indifférence avec laquelle une note, «à chaque moment», sera sollicitée ou repoussée par celles qui l'entourent. On retrouve ici l'élément local de la phrase musicale aléatoire ou stochastique dont il était question plus haut :

Uniformité de rythme, anaccentuation.

Le Hasard

Course de 2 mobiles A et B.

à chaque coupure de temps (c.-à-d. l'intervalle uniforme entre 2 «mesures»). A et B sont décrits spatialement, c.-à-d. A est empanaché de tous les accidents de route, B aussi est exposé dans un état différent: Il n'y a pas dans cette course, rivalité entre A et B. A suit sa filière, B la sienne, chacun, rencontrant d'autres routes

31. DDS p. 47.

Conventionnellement, on prend un temps minimum qui sépare deux états spatiaux successifs de A et de B. (1", 1/2", ou moins) sans importance) Pour différencier A de B, A pax. pourra être le piano. B, le violon, (sans importance)

Les différentes notations du non-A ou non-B pourront être imaginées par : les aimants + ou - de A. -Autrement dit : A à chaque moment de l'étendue sera sollicité ou repoussé par des éléments étrangers (qui seront les notes accompagnant le noyau A à ce moment de l'étendue) A et B sont bien les seuls types d'indifférence, qui comme tels, sont la pâture des aimants, *le sujet* de discorde entre toutes ces forces étrangères.

Ligne brisée, continu des pts d'aimantation de A ou de répulsion de A ligne droite, moyenne d'attraction, du mobile
A Ligne brisée comme en haut Chute de A dans Y³³.

Émotivément l'auditeur est en situation d'approivoiser l'ennui en s'installant dans un état d'équanimité, comme Duchamp le dira plus tard à propos de ses expériences à Monte Carlo : «C'est d'une monotonie délicate. Pas la moindre émotion³⁴». Loin de toute narrativité et toute émotivité romantique, il cherche à explorer des régions formelles d'où les hauts et les bas sont inexistantes.

Je ne suis pas anti-musique. Mais je supporte mal son côté «boyau de chat». Vous comprenez, la musique, c'est tripes contre tripes : les intestins répondent au boyau de chat du violon. Il y a une espèce de lamentation, de tristesse, de joie, tellement sensorielle, qui correspond à cette peinture rétinienne qui me fait horreur... J'aime mieux la poésie³⁵.

32. Cette façon de regarder les choses correspond à ce qui se passe dans le syndrome connu des neurologues sous le nom d'agnosie visuelle. Dans ce syndrome les stimuli visuels sont perçus mais ils ne sont pas reconnus. *A Vision of the Brain*, Semir Zeki, Blackwell Scientific Publications, Oxford, 1993, p. 74.

33. *Notes*, no 181.

34. *DDS*, p. 269.

35. «Marcel Duchamp», interview par Otto Hahn, *V.H. 101*, Paris, n° 3, juin 1970, p. 2-3.

La note 181 donne une idée de l'attitude émotive face à ce genre d'expérience musicale, mais elle révèle aussi le type d'écoute que Duchamp demande des auditeurs-écouters de sa *Musique en creux* :

Musique en Creux : d'un (accord) ensemble de 32 notes pax au piano non plus émotion, mais énumération par la pensée froide des 53 autres notes qui manquent mettre quelques explications.

Duchamp fait ici appel à un travail de formation pour un type d'écoute: entendre, d'un accord plaqué, les notes qui n'y sont pas³⁶. Advenant qu'on écoute *Erratum musical* de cette façon, «la pensée froide» percevra, à mesure que les notes aléatoires sont choisies, celles qui ne l'ont pas été comme un ensemble qui accompagne et qui diminue à mesure.

Les questions posées, ici, par ces machines et inventions sont celles d'un style imprévisible, d'un goût, si le mot a encore un sens dans ce contexte, de l'imprévisible et de l'inexpressif. On connaît l'importance de la notion de style qui sous-entend l'idée de la continuité d'une forme particulière à travers le temps. On connaît aussi l'importance de cette notion du goût et celles corrélatives du beau désiré et du laid dont on se détourne. Le beau, le laid et le style agissent comme des filtres esthétiques qui ne retiennent du vaste domaine des formes possibles qu'un petit nombre d'exemplaires délectables, appropriés et attendus. Ces notions tracent des limites, établissent certaines normes, déterminent des écarts raisonnables entre éléments. Au lieu de s'en tenir à un style, à un goût, Duchamp, dans les deux partitions d'*Erratum*, a généralisé la permutation en privilégiant le domaine de tous les écarts.

Parti de l'idée de peindre une œuvre d'art, il étend bientôt le domaine de l'activité artistique à un vaste faire. Plus tard, en

36. Plusieurs autres notes (voir plus haut la note n° 4), toutes connues depuis 1980, suggèrent que Duchamp réservait une certaine place dans le *Grand Verre* à de la musique en creux.

1924, alors qu'il a abandonné la peinture, il déclare à Picabia, durant son séjour à Monte Carlo, où il travaille encore là avec le hasard :

La martingale n'a pas d'importance. Elles sont toutes bonnes et toutes mauvaises.

Mais avec la bonne figure, même une mauvaise martingale pourra tenir. Et je crois avoir trouvé une bonne figure. Vous voyez que je n'ai pas cessé d'être peintre, je dessine maintenant sur le hasard³⁷.

À cette question qui est la sienne : comment faire un objet qui ne soit ni beau ni laid? Ou cette autre qui vient à son esprit «Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas "d'art"?³⁸» Nous avons ici deux réponses qu'il a trouvées et explorées ensuite jusqu'à la fin de sa vie : 1-faire un usage sec de la machine et 2- utiliser la chance.

Mais Duchamp pense encore à d'autres expériences musicales qui sont des sortes de situations esthétiques limites et auxquelles les deux *Erratum musical* semblent liés par contraste. Certaines n'ont qu'une possibilité d'existence puisqu'elles impliquent un changement en profondeur du rapport du groupe social à la musique. Avec la *Boîte Verte*, en 1934, on connaissait déjà la «Sculpture musicale (1911-1915)» citée plus haut.

Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure³⁹.

À laquelle il faut aussi rattacher cet autre essai musical qui est sans doute un développement de la note précédente :

à la façon des lampes électriques.....lumineuses qui s'allument successivement une ligne de sons identiques peuvent tourner autour de l'écouteur en arabesque
Développer: on pourrait, avec l'entraînement de l'oreille de l'écouteur, arriver à dessiner un profil ressemblant et

37. DDS, p. 269.

38. DDS, p. 105. Cette note date de 1913, mais n'a été connue qu'avec la *Boîte Blanche* en 1966.

39. DDS, p. 47.

reconnaissable - avec plus d'entraînement faire de grandes sculptures dont l'écouteur serait un centre - Pax une immense Vénus de Milo faite de sons autour de l'écouteur — Cela probablement suppose un entraînement dès l'enfance de l'oreille et pour plusieurs générations. Après la Vénus de Milo il y aurait une infinité d'autres transformations plus inté —⁴⁰

On remarque l'apparition, encore une fois, de l'ouverture au grand nombre, de même que dans la note qui suit où, avec le passage continu d'un ton à un autre, on aura un nombre infini de permutations possibles. Il faut remarquer également que c'est, comme tout à l'heure, un genre d'instrument, une machine qui produit des objets musicaux sans la main du virtuose.

Construire un et plusieurs instruments de musique de précision qui donnent *mécaniquement* le passage continu d'un ton à un autre pour pouvoir noter sans les entendre des formes sonores modelées (contre le virtuosisme, et la division physique du son rappelant l'inutilité des théories physiques de la couleur)⁴¹.

Enfin, pour terminer ce tour du domaine musical duchampien, il faut mentionner parmi les notes posthumes connues récemment (1980), un autre essai musical dans lequel insistent toujours le refus de l'expression et du virtuose, de même que la sécheresse machinique aperçue plus haut :

L'accordeur — Faire accorder un piano sur la scène —
EEEEEEEE

EEEE ou Faire un cinéma de l'accordeur accordant et synchroniser les accords sur un piano, ou plutôt synchroniser l'accordage d'un piano caché — ou Faire accorder un piano sur la scène dans obscurité.

Le faire techniquement et éviter toute musicianité —⁴²

40. *Notes*, no 183.

41. À l'infinifit ou *Boîte Blanche*, 1966; au dos est inscrit : «1913», (*DDS*, p. 107).

42. *Notes*, no 199.

Ce sont des *Gedankenexperimente* de l'oreille. Le domaine de la musique au hasard a été exploré à partir des années 50 par des musiciens comme Cage (1951), Stockhausen (1956), Boulez (1955-1956), Xenakis (1956-1957), Pousseur et bien d'autres.

Aiguïser l'ouïe (forme de torture)⁴³.

Le résultat obtenu par Duchamp apparaît à l'analyse tel un poudroïement d'objets sonores sans muse, pur jeu inexpressif de permutation de la langue musicale sur elle-même. Pour ce qui est de l'élément temporel dans tout ça, il avait pensé à une «pendule vue de profil de sorte que le temps disparaisse⁴⁴». Les processus machiniques des deux *Erratum*, ou la machine à faire de la musique au hasard que j'ai utilisée pour explorer les pièces de Duchamp, ont les potentialités de tout véhicule : peut-on connaître l'errance de la randonnée avant de l'avoir faite?

Duchamp est surtout connu comme artiste, aussi son influence et la réception qu'il a suscitée concernant certaines œuvres qui ont beaucoup choqué d'abord comme le *Nu descendant un escalier*, ou la *Fontaine*, dont il était question plus haut. Ce qui choque le plus chez lui c'est l'introduction en art de ce qui n'en avait jamais fait partie. En fait, il a contribué assez systématiquement à casser l'art académique de même que l'art représentatif et abstrait. Comme cela touche une grande surface de la peinture, il ne faut pas s'étonner que dans les milieux picturaux, l'on se soit senti menacé, pour un temps, par ces objets inhabituels.

François Raymond
Collège Édouard-Montpetit

43. DDS, p. 156.

44. DDS, p. 47 et p. 141.